

みそひと文字 仮名の線条としての和歌

小 松 英 雄

Poems Composed as Linear Sequences of 31 *Kana* Scripts Unique structure of *waka* poems in early *Heian* Period

Hideo KOMATSU

前言 最終講義に代えて、在職中に出版された著書のうち、『やまとうた』（講談社・1994年）、『仮名文の構文原理』（笠間書院・1997年）、『日本語書記史原論』（笠間書院・1998年：補訂版・2000年）で別々に触れた事柄を総合し、現時点における考えを提示する。日本語の表題と英語の表題とは補完的である。執筆の趣旨に合わせて、初歩的知識を織り込みながら準学術的文体で叙述する。ただし、方法は先端的のつもりである。尊大に小松理論を僭称するなら、その根底にあるのは、この小論に提示するような考えかたである。

講義では日本語学一般を担当したが、この小論のアプローチはすぐれて文献学的である。ここにいう文献学とは Philologie のことである。過去の文献を最初から言語資料とみなしたりせずに、テキストと正面から対峙し、対象を包括的に理解したうえで適切な tactics を策定するという手順を踏むので、国語史や国文学の研究に比して迂遠ではあるが、証明すべき事柄を前提にしない立論が可能であるから、帰結の信頼性は高いはずである。事実上、現今の共通理解を全面的に否定する立場であるから、その意味で provocative であるが、既成の知識を金科玉条とせずに、論述の筋道をたどったうえで批判していただきたい。細部的解釈の当否は問い直す必要があるにしても、筆者としては、この小論に提示する方法が文献資料による日本語史研究の新たな基点になることを期待している。

概要 上代の借字（いわゆる万葉仮名）は楷書体に基づいていたために、語句のまとまりを表示することができなかった。平安初期になると、草書体の仮名が形成されて、その欠陥が克服された。

連綿や墨継ぎを効率的に制御して語句のまとまりを表示すれば、清音と濁音との音節に同じ文字を当てても、語句の同定に支障を生ることがないので、仮名は清濁を区別しない音節文字の体系として形成された。

上代の韻文は語句の線条であったが、平安初期になると、清濁の対立が捨象された仮名の線条に切り替えられ、共通の仮名の線条に複数の語句を重ねる表現技巧が発達した。その結果、韻文の形式が {57577} に限定され、^{みそひとともじ}三十一文字の狭い枠のなかに豊富な表現を盛り込むことが指向されるようになった。それが、『古今和歌集』に代表される平安初期の和歌である。仮名の線条にことばを組み込んだ和歌は、一次的には視覚でとらえて理解するように構成されている。

平安末期になると言いさし形式の表現技巧が発達し、和歌が再び語句の線条に戻ったために、以後の歌人たちは、『古今和歌集』を和歌の鑑と仰ぎながら、それらの和歌が仮名の線条として構成されていることを見抜けなくなり、今日に至るまで語句の線条として理解されてきた。したがって、和歌の表現解析は、注釈の伝統から脱却して、再出発する必要がある。

検討の過程をつうじて、『古今和歌集』の構成原理を明らかにし、あわせて、巻19の「短歌」が示唆する日本語韻文史の諸問題について考察する。その帰結は、末尾の〈結語〉されている。

I. 仮名の形成と仮名文の発達

1. 六書の仮借の原理に基づいて日本語の表音文字に転用された上代の借字は、楷書体が基本であったために、一つの文字が一つの音節を代表するにとどまり、語句のまとまりを表示する機能をもたなかったから、主として、音数律を解説の手がかりにできる定型の韻文や、短い訓注などを書く手段にしかならなかった。散文を書いても、読み解けなければ伝達の媒体として役に立たなかったからである。

楷書では、個々の文字が切り離して書かれ、また、墨継ぎの個所を目立たなくして、どの文字も、ほぼ同じ大きさ、同じ太さで端正に書かれるが、草書では、運筆の都合で不規則に連綿が生じるし、どこで墨を継ぐかも恣意的である。中国語古典文（いわゆる漢文）や漢字文（いわゆる変体漢文／記録文）では、個々の漢字が意味を担っているのに、恣意的な連綿や墨継ぎがあっても、読み取りに影響が及ばなかった。

草書体なら、連綿と墨継ぎとを効率的に制御することによって語句の分かち書きが可能であるから、散文を書いても読み解くことができる。

小論にいう仮名とは、連綿や墨継ぎを効率的に制御して語句のまとまりを表示できる音節文字の体系である。仮名は他の仮名と組み合わせられ、語句の綴りを形成することによって、本来の機能を発揮する文字体系であった。それに対して、現行の平仮名は仮名の字体を基本的に継承していても、語句のまとまりを表示する機能を担っていない。平仮名は筆記用具を選ばないが、仮名には連綿と墨継ぎとが不可欠であったから、毛筆で書くことが条件であった。仮名から平仮名に移行したのは、概念を表わす語の多くが漢字で書かれるようになったために、連綿や墨継ぎによって語句の綴りを形成する必要がなくなったからである。

2. 平安初期に仮名の体系が形成されたのは、日本語を表記する音節文字を楷書体から草書体に転換することによって、語句の分かち書きを可能にするためであった。そういう方式を思いついたのは、楷書体や草書体の漢字文を日常的に書き慣れていた人たちだったはずである。その条件に当てはまるのは、教養階級の男性たちである。

上層階級の女性には、中国語古典文でも漢字文でも十分に読みこなせる人たちが少なかった。その事実を裏付ける証拠はたくさんある。ただし、中東や欧州諸国などでそうであったように（Albertine GAUR: *A History of Writing*, Scribner's Sons, 1984）、日本でも書記を掌握していたのは権力者であったから、女性は典籍を読むだけで、みずから書いたり写したりしないのが、長い期間、制約的社会慣習（convention）になっていた。光明皇后（701-790）筆の『杜家立成雑書要略』や『樂毅論』などが伝存していることは、日本の場合にもその原則が当てはまるかどうか疑問をいだかせるが、女性といっても、彼女の場合は、聖武天皇の后として社会的に活動しており、権力側に属していたから、例外とみなす必要はない。

女性の書写した典籍のテキストや漢字文の消息などが伝存していないのは、散逸してしまっただけではなく、最初から存在しなかったからである。

清少納言の性格に関する同僚女房の証言として、「清少納言こそ、したりがほにしみじう侍りける人、さばかりさかしだち、真名書き散らして侍るほども、よく見れば、まだいとたへぬこと多かり」という『紫式部日記』の一節が、しばしば引用される、このほうは上記の原則の例外になるが、「真名書き散らして」という表現の真意は正しく理解されていないようにみえる。

紫式部が批判しているのは、漢詩などを得意げに書いてみせたり、漢字文を綴ってみせたりすることである。「書き散らして」は、客観的描写ではなく、冷たい批判をこめた表現である。

「よく見れば、いとたへぬこと多かり」と酷評していることは、とりもなおさず、自分のほうが彼女よりもずっとよく読めると自認していることにほかならない。しかし、「真名」を読むだけなら、女性として、はしたない行為ではなかったから、こういう批判をしても、両刃の剣にはならなかった。

3. 仮名を創り出したのが男性であるとしたら、それが「女手」とよばれていた事実との関わりが説明さ

れなければならない。

平安中期の成立と推定される『宇津保物語』(国譲上)よりも古い「女手」の用例は指摘されていない。以下の三例は、『源氏物語』(梅枝)からの引用である。

①女手を心に入れて習ひし盛りに、こともなき手本、多く集へたりしなかに、中宮の母御息所の、心にも入れず、走り書き給へりしひとくだけばかり、わざとならぬを得て、際異におぼえしはや

※話し手は光源氏。ただし、気に入った手本の書き手は女性。

②例の寝殿に離れおはしまして書き給ふ、(略)草のもただのも女手も、いみじう書き尽くし給ふ

※女手を書いているのは光源氏。女手と同時に、草仮名でも書き、「徒」の仮名でも書いている。

③書き給へる草紙どもも、(略)おほどかなる女手の、うるはしう書き給へる、たとふべきかたなし

※「草紙ども」を女手で書いたのは光源氏。仮名は草紙や消息を書くための文字であった。

光源氏は、日常的に「女手」を書いている人物として描かれている。物語は虚構であるが、彼のような社会的立場にある男性として、それがふつうのありかただったとしたら、「女手」は女性専用の文字ではなかったし、もっぱら女性たちが使用していた文字でもなかったと考えてよい。

用例①には、光源氏が「心に入れて」女手を練習した経験が語られている。後述するように、美の発露として書かれる仮名は、上手でなければ実用にならなかったし、書きぶりで人柄まで評価されたから、教養階級の人たちは、男女にかかわらず、「女手」を本格的に習得し、つねに「手習ひ」をして高い水準を維持しなければならなかった。

「女手」のほかにも、二つの根拠が仮名を女性に結び付けている。その一つは、「男もすなる日記といふものを、女もしてみむとてするなり」という『土佐日記』冒頭の一節である。この表現が皮相に理解されて、〈男性は漢字漢文／女性は仮名〉という安易な対比の根拠にされている。そういう理解を支えているのは、漢字は難しいが平仮名はやさしいという現今の常識的感覚である。そのために、この対比が、事実上、〈男性は学問があるので難しい漢字漢文を読み書きし、女性は無学なので平易な仮名を読み書きしていた〉とパラフレーズされている。もう一つの根拠は、判明しているかぎり、伝存する仮名文学作品の作者が女性で占められていることである。しかし、思い込みを捨てて事実を直視するなら、10世紀に編纂された『古今和歌集』の撰者は全員が男性であるし、その仮名序は紀貫之の執筆と推定されている。そして、収録された和歌で記名のあるものは、大半が男性の作品である。彼等は、難しい中国語古典文や漢字文を習得できずにやさしい仮名に逃避した落伍者集団だったわけではない。

4. 中国語古典文では — そして、日本で発達した漢字文でも — 、フォーマルな(正規の／正式の／公式の)書記テキストは楷書体で書かれ、インフォーマルな(非公式の／略式の／私的な)書記テキストは草書体で書かれていた。したがって、所与のテキストがどういう書体で書かれているかは、フォーマリティーの度合いを知るための端的な指標であった。楷書と草書との間に行書体があるが、楷書、行書、草書という区別は便宜的な目安であって、実際には切れ目のない連続であった。

中国語古典文でも漢字文でも、草書体はインフォーマルな書記テキストに使用されていたから、漢字の草書体に基づいて形成された仮名もまた、インフォーマルな書記テキストを書くための音節文字として最初から運命づけられていた。

仮名とほぼ同時期に、それとは別の場で、別の目的のために形成された片仮名は、楷書体の漢字の一部を独立させたり(例、伊→イ、散→サ)、画数の少ない楷書体の漢字を転用したり(例、三→ミ、八→ハ)したものであるから直線的であり、仮名は漢字の草書体が基本であるから曲線的であった。片仮名は機能優先の実用的文字であり、仮名は美的表現のための美的な文字であった。

和歌や物語、日記などの文学作品は、美しいことばで美しい事柄を叙述したものであるから、美しい文字で、美しい料紙に書かれるのがふさわしかった。したがって、総合芸術としての仮名書道が発達したのは当然の成り行きであった。個人間の消息も、インフォーマルな伝達であるから仮名文で書かれたが、美的な印

象が求められた理由は文学作品の場合と共通である。

5. 平安初期の和歌は仮名の特性を最大限に生かすために、仮名だけで書かれていた。それが三十一文字^{みそひともじ}の由来である。しかし、散文の場合は事情が違っていた

中国文化が導入されて、多くの漢語（中国語からの借用語）が日本語に定着したが。平安時代になると、中国文化の導入がさらに本格化したために、上層階級の語彙には、漢語が大きな部分を占めていた。

漢語のなかには、和語の音韻体系と異質の語形をもつものも少なくなかった。たとえば、『土佐日記』の「日記」は[nitki]という語形の漢語であったから、仮名を当てずに漢字で書かれている。また、『源氏物語』の「源氏」は[グエンジ]のように発音されていたから、やはり、仮名ではなく漢字で書かれている。仮名で書き表わせないからやむをえず漢字で書かざるをえなかったのではなく、そういう語には仮名を当てないで漢字で書くのが習慣だったからである。

平安時代の日本語に摂取された漢語は、現代語になぞらえるなら、英語から借用されたカタカナ語に相当する位置にあった。

中国の制度を取り入れた官庁名（近衛^{このゑ}／修理^{すり}）や官職名（大納言／中将）、年号（延喜／寛平）、内裏^{だいり}の建築物の名称（朱雀門／清凉殿）、勅撰集の書名（古今和歌集／後撰和歌集）、寺院の正式名称や仏教関係の語彙（僧都^{そうづ}／読経）などは漢語であったから、宮廷を舞台とする物語や日記。あるいは、歌集の詞書などには、漢字でしか書く習慣のない漢語が少なからず使用されている。したがって、漢字を交えず、仮名だけで上流社会の日常生活を叙述することは、事実上、不可能であった。そういう状況のもとに、仮名は、自律的な音節文字の体系としてではなく、表語的用法の漢字と交用することを前提にして形成された。

平安時代には、仮名文、片仮名文、漢字文という三つの書記様式が発達した。仮名と漢字とを交用する書記様式を和文とよび、和歌と和文とを総称して仮名文とよぶ。物語や女性の日記などのテキストは、和文のなかに和歌が渾然一体に融合した仮名文である。『古今和歌集』なども、和歌だけを集めたものではなく、詞書と和歌とが一体となった仮名文テキストである。

『源氏物語』や『枕草子』などが仮名文学作品とよばれているのは、仮名文で書かれた作品という意味であって、仮名だけで書かれた作品という意味ではない。カタカナ語を使用せずに現代日本の日常生活を叙述するのが不可能であるように、相当数の漢字を読み書きできなければ、宮廷を舞台とする仮名文の作品は書けなかったし、また、そういう作品のテキストを理解することもできなかった、

片仮名文は、片仮名と漢字とを交用する書記様式である。前述したとおり、片仮名は美的である必要がなかったから、もっぱら、実務に関わるインフォーマルな伝達に使用された。片仮名文では、概念を表わす語に漢字が多く使用されたために、片仮名には語のまとまりを示す機能が必要とされなかった。

6. 上代の借字には語句のまとまりを表示する機能がなかったので、聴覚的に識別される音節の特徴を細かく書き分けて語句の同定を確実にする必要があった。そのために、清音と濁音との音節に別々の借字が当てられていた。しかし、楷書体の借字が草書体の仮名に切り替えられ、連綿や墨継ぎを効率的に制御して、語句の綴りを形成する方式が導入された結果、文脈の支えがあれば、清音と濁音との音節を同一の仮名で表わしても読み取りに支障を生じなくなった。一般に、表音文字は、必要にして十分なだけの数に絞ったほうが効率的に運用できる。

この小論にとって大切なのは、仮名が曲線の連続する美しい文字として形成されたこと、そして、清濁の音節を書き分けない音節文字として形成されたことである。

II. 語句の線条から仮名の線条へ

1. 言語の特質の一つとして線条性(linearity)が指摘されている。線条性とは、言語が、諸要素の一次元

の連続として実現されることをいう。したがって、発話の理解は、話された順序で、一方向かつ一回的に進行する。この原理は、書記テキストにもそのまま当てはまる。

こういう常識をここで確認しておくのは、平安初期の和歌が、言語の線条性ではなく、31個の仮名文字の線条として構成されているために、理解の進行が必ずしも一方向かつ一回的であるとは限らないことを、以下に実例をもって指摘し、日本語韻文史のうえで、その事実がもつ意味を解明するための足がかりを固めておく必要があるからである。

2. 『万葉集』には、長歌、短歌、旋頭歌という三つの歌体がある。それらは、 $\{(5+7)n+7\}$ という定式で一般化される。いわゆる、五七調である。 $n=1$ を2回反復するのが旋頭歌であり、 $n=2$ が短歌であり、 $n\geq 3$ が長歌である。 $(5+7)$ を繰り返したあとに $\{7\}$ の句を添えると、そこが末尾になる約束であったから、長歌には長さの制限がない。『古事記』や『日本書紀』の歌謡は、ほとんどが長歌形式であるが、短歌もあるし、問答形式の旋頭歌もあるから、基本となる枠組みは『万葉集』と共通している。定型に一致していないものについてはあとで取り上げる。

上記の定式に当てはまる韻文のうちで、もっとも短いのは、 $n=2$ の短歌である。 $n=1$ だけでは独立した表現になりにくいために、それを2回反復するのが旋頭歌であるが、以下には、派生形に相当する旋頭歌や定式に合わない韻文を除外して、さしあたり、定型どおりの長歌と短歌とについて考える。

3. 平安初期に編纂された『古今和歌集』に収録されているのは、事実上、すべてが短歌である。事実としては長歌も旋頭歌もあるが、いずれも巻19に収められており、以下に述べる理由から、いわば、番外とみなすべきである。

仮名序の結びに近い部分に、「すべて、ちうた、はたまき、名づけて古今和歌集といふ」と記されている。「ちうた、はたまき」とは、「千歌、二十巻」である。

『古今和歌集』の編纂過程はともかくとして、伝存する定家自筆テキスト（以下、このテキストによる）には1,111首が収められている。最後の11首は、巻20のあとに添えられた「墨滅歌」である。「家々称証本之本、乍書入、以墨滅歌」、すなわち、以下にあげる和歌は、和歌の道の家々で証本と称しているテキストで、書いた上を墨で消してある、ということである。伝存するテキストでは、その断わりのあとに、和歌がふつうに書写されており、墨で消されてはいない。

墨滅歌11首を除外すると、残りは1,100首になる。「ちうた」が、〈約1,000首〉というつもりの表現であるとしたら、1,100首でも1,111首でも、その範囲に含まれるとみなすことができるが、「はたまき」のほうは、〈約20巻〉ではなく、〈ちょうど20巻〉になっている。

〈約〉であるか〈ちょうど〉であるかに関連して、無視できない事実がある。それは、藤原定家自筆テキストで、巻18までの歌数がちょうど1,000首になっていることである。

全部で1,000首ならともかく、巻18までが1,000首でも、格別の意味はなさそうに見える。しかし、この歌集全体の構成をみると、巻18とそれ以下との間に画然たる境界があるから、偶然とは言い切れない。

『古今和歌集』は上下各10巻で並行的に構成されており、下巻に当たる巻11以下の部立は、つぎのようになっている。

巻11～巻15（恋1～恋5） 巻16（哀傷歌）

巻17（雑歌上） 巻18（雑歌下）

巻19（雑躰） 巻20（大歌所御歌・神遊歌・東歌）

「雑歌」とは、設定された部立てのどこにも位置づけにくい和歌であって、選外佳作のたぐいではない。それに対して、巻19の「雑躰」は、基本以外の歌体であり、短歌（長歌5首+短歌1首）、旋頭歌（4首）、誹諧歌（58首）が収録されている。「旋頭歌」の歌体は『万葉集』と同じであるが、作風が異なっている。「短歌」としてあげられているのは、『万葉集』では長歌に相当する長い韻文である。誹諧歌は、31の仮名文字で

構成される諧謔的な作品である。格調の高い正統の抒情歌ではないので、この巻に収められている。付け加えておくと、本来は「俳諧」であるが、ことばの遊びという意味で、即興的に「俳諧」と書き換えられている。俳諧の「俳」とは字体が偶然に一致したにすぎない。中国における「俳」字の用法を根拠にして、「俳諧」は〔ヒカイ〕であり、「正体の歌に対して欠点のある歌の意か、(略)又、(略)おどけたり、悪口を言う、ふざけるの意か」などと注釈を加えたりするのは、ハイカイの本質を解さないわざである。

最後の巻20は雑纂である。勅撰集の掉尾を飾るにふさわしい、格調高い和歌1首(1100)に藤原敏之の名がある以外に作者名はない。「詠み人知らず」とは別である。

以上を総合すると、巻18までがこの歌集の本編であり、巻19、巻20の両巻は付編である。したがって、本編に相当する巻18までの歌数が〈ちょうど千首〉になっていることを、偶然とはみなしがたい。

その推定を支える事実がある。それは、巻19(68首)と巻20(32首)との歌数を合計すると100首になることである。100は1,000の10%であるから、この歌集は、1,000首の本編に、その10%に当たる100首の付編を加えた構成になっている。

さらに、もう一つ。「墨滅歌」は11首あるが、11は、1,100のちょうど1%である。1,000(本編):100(付編):11(墨滅歌)という比率もまた、偶然にしては、きれいすぎる数字である。

これらの歌数や比率は、計算された結果であるともみなすべきであろうが、撰者の手を離れたあとで、仮名序の「ちうた、はたまき」との整合が図られた可能性を完全には排除できない。ただし、つぎの事実もある。

『後撰和歌集』、『拾遺和歌集』に序はないが、『後拾遺和歌集』(1086)の序に、「ちうた、ふたももち、とをあまりやつを撰びて、はたまきとせり、なづけて後拾遺和歌集といふ」と記されている。『古今和歌集』の仮名序をモデルにしていることは疑いない。具体的な歌数を示していることは、『古今和歌集』の「ちうた」を、〈ちょうど千首〉と理解していたからだと考えてよい。

『千載和歌集』の序には、「勅して、ちうたふたももちあまり、はたまきとせり」と記されている。〈千二百首強、二十巻〉ということであるから、これはこれで、正確な表現である。

『後拾遺和歌集』の1218首は、完成した時点の歌数を正確に記したのであろうし、『千載和歌集』の1,200首強も、完成したあとの数字であろう。しかし、『古今和歌集』の場合には、早い段階で、収録歌数を1,000首と決定し、そのとおりに実現されたとみるべきである。最初の勅撰集であるから、そうしないと、收拾がつかなくなる恐れがあったからである。諸般の条件を勘案するなら、そのあたりが妥当な線だったであろう。巻19、巻20を1,000首の外に置くことにしたのは、編纂作業がかなり進行してからであろう。

以上の検討の結果、巻19に収録されている短歌、旋頭歌、俳諧歌は、この歌集にとって番外であったとみなすべきである。「短歌」については、次章で詳しく検討する。

4. 『古今和歌集』では、事実上、長歌も旋頭歌も姿を消して、短歌だけになっている。その理由は、どのように説明できるであろうか。

平安時代になると、和文が発達したことによって、韻文は刹那的感動を表明する短歌だけになり、長歌や旋頭歌は自然消滅したという可能性が、観念的には考えられる。しかし、次項以下の検討から明らかになるように、短い詩形では刹那的感動しか表出できないという考えは、すくなくとも、平安初期の和歌には当てはまらない。また、和文が本格的に発達したのは『古今和歌集』の編纂よりもあとの時期のことである。

どうして短歌だけが残ったのかという疑問に連動するもう一つの疑問は、上代の韻文に豊富に使用されていた枕詞が、どうして、平安初期の和歌で激減しているのかである。短い詩形の貴重な一句を、意味を担わない枕詞などに浪費する余裕がなくなったからだという説明は成り立たない。なぜなら、種類が少なくなり、使用頻度も低くなっているが、枕詞は、『古今和歌集』の和歌にも依然として使用されているからである。

(略)『万葉集』時代に入ると、柿本人麻呂は伝統的な慣用的枕詞のほかに、新しい枕詞を創作して描写的機能を与える工夫をしたが、一般的には声調を助け整える役割のほうが大きい。『古今和歌集』以後になると枕詞は形骸化し、「あしひきの(病)」「置く露の(斯かる)のように、珍奇ではあるが働き

の乏しいものになっている。(『日本古典文学大辞典』岩波書店・「枕詞」土橋寛)

洞察を欠いた妄説であるが(『やまとうた』)、これが現今の国文学の常識かもしれないので、つぎの1例をあげて、ダメ押しをしておこう。

おそくいつる つきにもあるかな あしひきの やまのあなたも をしむへらなり

[雑上・877・題知らず／詠み人知らず]

(遅く出づる、月にもあるかな、あしひきの、山のあなたも、惜しむべらなり)

出るのが遅い月だなあ、あしひきの山の向こうでも惜しんでいるようだ、ということである。ことばの重ね合わせはない。上引の解説に従うなら、この場合の「あしひきの」は、まさに、「声調を助け整える役割」しか果たしていないとみなされるであろう。どの注釈書にも、「山」にかかる枕詞という注記しかない。

用例から帰納すると、「あしひきの山」とは、山裾を長く引いた高い山をイメージさせることばである。山が高いので、ただでさえ、こちらに月がなかなか出てこないのに、今晚は、山の向こうの人たちも月を愛でて、沈まないように、月の足を引っ張っているから、こんなにいつまでも出てこないのだろう、といった意味である。詞書はないが、中秋の名月の出を待ち構えている情景を想像させる。第3句に「あしひきの」がなかったら、この和歌の表現は骨抜きになる。形骸的どころか、この和歌では、「あしひきの」が、高くそびえる山をイメージさせ、かつ、足を引っ張るという意味を担って、二重に機能している。

結論だけを言えば、平安初期の和歌には、表現の一部として取り込むことの可能な枕詞だけが残されているから、枕詞が使用されている場合には、その表現効果が積極的に査定されなければならない。

5. 歌体が短歌だけに限定された理由を探る手がかりとして、つぎの和歌の構造をみてみよう。

ほととぎす

藤原敏之朝臣

くへきほと ときすきぬれや まちわひて なくなるこゑの ひとをとよむる [物名・423]

「物名」とは、事物の名称をあらわす仮名連鎖を、31個の仮名の線条のどこかに隠し、多くの場合、隠した仮名連鎖の表わす事物を和歌の主題にする知的な遊びである。この和歌の課題は、仮名連鎖「ほととぎす」を31個の仮名の線条のどこかに組み込んで、[ホトトギス]を主題とする和歌を作ることである。その課題を、藤原敏之は、つぎのように解決している。

くへきほと ときすきぬれや まちわひて なくなるこゑの ひとをとよむる

(来べきほど 時過ぎぬれや 待ち侘びて 鳴くなる声の 人を響むる)

里に下りてくるはずの時期が過ぎているからであろうか、ホトトギスの声ではなく、ホトトギスが鳴いたよんだと言っただれかの声が、人々を大騒ぎさせる、ということである。本来なら、ホトトギスの声があたりに響きわたるのに、なかなか来ないものだから、鳴く声が聞こえたよんだとだれかが言ったその声で、待ち侘びていた人々が大騒ぎするという、初夏の心情を巧みに描写したユーモラスな作品である。

鳥の名と、和歌に組み込まれた語句とを対比すると、つぎに示すとおり、「と」と「き」と、二つの仮名の清濁が違っている。

鳥名 ホトトギス

和歌 クベキホドトキスギヌレヤ

借字による上代の書記テキストでは、[トキ] (時) の[キ]には、「等伎」(万葉・20/4301)のように、清音字「伎」を当て、[ホトトギス]の[ギ]には、「保登登芸須」(万葉・17/3914)のように、濁音字「芸」を当てて、書き分ける方式がとられていたから、「伎」と「芸」との重ね合わせはありえなかった。というよりも、上代の韻文は、語句の線条であったから、2種類の音節を同時に発音することは不可能であった。それに対して、仮名は清濁を書き分けられない音節文字の体系であるから、仮名の線条として和歌を作るなら、このような重ね合わせが可能であった。

「物名」の和歌は、読み込むべき仮名連鎖が設定されているから当然であるが、『古今和歌集』に代表される平安初期の和歌は、仮名のレヴェルで表現が工夫され、仮名のレヴェルで読み解かれたものである。

仮名が清濁の対立を捨象した音節文字の体系であることを利用して、伝統的韻文が換骨奪胎され、新たな原理に基づく和歌が誕生した。すなわち、口頭で詠唱され、聴覚的に理解される表現から、視覚的に捉え、頭を使って読み解く表現に生まれ変わった。

6. 事例に基づいて、前項に指摘した転換が生じた経緯を推測してみよう。

かたみこそ いまはあたなれ これなくは わするるときも あらましものを

[恋4・746・題知らず／詠み人知らず]

仮名連鎖「あた」は、[アダ]でもありえたし、[アタ]でもありえた。[アダ]は、はかないものであり、[アタ]は、憎いもの、自分をいじめるものであった。この和歌の注釈は、伝統的に[アダ]か[アタ]かで対立してきた。現今の注釈書は[アタ]の側に大きく傾斜している。しかし、この場合、一次的には[アダ]でしかありえない。そのように断言する確実な根拠があるからである。

『古今和歌集』は編纂された歌集である。歌集全体が一つのまとまったテキストであるから、特定の和歌を切り離して考えてはならない。仮名序から読みはじめて、春上、春下、夏一、と順を追って読み進むのが本来の読みかたであるから、この場合、直前にどういう和歌があるかによって、この和歌の理解が方向づけられる。換言するなら、大切なのは、テキストの流れである。

「かたみこそ」の和歌の直前に、つぎの和歌がある。

親の守りける人の女に、いと忍びに逢ひて、物ら言ひける間に、親の呼ぶと言ひければ、急ぎ帰ると、裳をなむ脱ぎ置きて入りにける。その後、裳を返すとて詠める、^{あひだ}興風

あふまての かたみとてこそ ととめけめ なみたにうかふ もくつなりけり

(逢ふまでの、形見とてこそ、留めけめ、涙に浮かぶ、もくづなりけり)

親の大切にしている娘と忍び逢いをしていたところ、親が呼んでいるというので急いで帰ることになり、裳を脱いだまま奥に入ってしまった。その女性との仲は続かず、あとで、その裳を返すときに、この和歌を詠んだ。〈このつぎ逢うまでの形見にというつもりで置いていったであろうのに、もう逢うこともなく返してしまうなら、この裳は、涙に浮かぶ藻屑(裳屑)だったのだ〉。形見だと思った裳が、今となっては、裳の屑になってしまったと男は泣いている。

この和歌を読んだあとに「形見こそ」の和歌を読めば、「あたなれ」は「アダなれ」でしかありえない。「形見こそ、いまはあだなれ」の部分までについて言えば、〈恋人が、自分を思い出すすがにしてほしいと残していったこの形見の品が、今では、ほかのなによりもはかない物になってしまった〉、ということで落着する。しかし、この和歌には、まだ続きがある。

「これなくは、忘るときも、あらましものを」とは、この形見がなければ、忘るときもあるかもしれないのに、すなわち、いっそ、こんなものはなければいいのに、ということであるから、ここまで読むと、第2句の「あた」を[アタ](仇)と読む可能性が浮上する。ほかならぬこの形見が、今となっては、私を責めさいなむ憎いものになった、ということである。係助詞コソの含みは、このほうがずっとよくわかる。

後半まで読んだ時点で、はじめて、この「あた」は[アタ]ではないかと考えつくのは、なによりも、直前の和歌の余韻が残っているからであるが、この和歌だけを切り離しても、形見がはかないものになったという表現なら自然であるのに反して、いきなり、形見が自分を責め苦しめる仇敵だというのは唐突にすぎるからである。[アタ]の可能性が頭をかすめたとしても、[アダ]のほうが選択されたであろう。

「かたみこそ、いまはあたなれ」という仮名連鎖を目にすれば、反射的に[アダ]を連想するのが当時の正常な言語感覚であり、後半まで読めば[アタ]の可能性に思い当たるのもまた、正常な言語感覚であった。したがって、この和歌における「あた」は、一次的に[アダ]であり、二次的に[アタ]であった。

以上の検討の結果から明らかなように、この和歌は、[アダ]としての理解のうえに、[アタ]としての理解がかぶさることによって、はじめて完全な理解が成立するように構成されている(補注1)。

一次的理解に二次的理解が重なると、〈今となっては、この形見ほど、なにもならない物はない。これがな

ければ、忘れるときもあるだろうに。そう考えると、この形見は、役に立たないどころか、私を責め苦しめる仇敵だ」という表現になる。ただし、作者は、形見が仇敵だと言っているのであって、恋人に対する憎しみを表明しているわけではない。

前述したとおり、注釈書は、[アダ]と「アタ」とに分かれているが、なかには、つぎのように、両方に理解しているものもある。示されたテキストは「あだ」になっている。そして、「あだ」には、「相手の不実で恋が実らなくてはかないの意の〈あだ〉と、怨み・敵の意の〈あた〉を掛ける」という注記がある。

思い出のものであるこの形見そのものが今はもうはかないことであり、わたくしを悲しませる仇敵です。これがなければ、かえってあの人への恋心を忘れることもありましように。

(新古典文学大系『古今和歌集』岩波書店)

二者択一の伝統を破って、[アダ]と[アタ]とを、その順序で両立させていることを評価したい。ただし、現代語訳の「かえって」は理解に苦しむし、「あた」の意味の解説は、修正されなければならない。「形見こそ、今はあだなれ」まで読んで、「相手の不実」云々と理解することはありえないからである。それが、線条性である。疎遠になった原因が、相手の不実にあるとは限らない。もしそうなら、もはや形見が「あた」になったとは、袈裟まで憎くなったという意味であるが、この和歌は、逆説的表現によって、激しい恋心を吐露していると読み取るべきである。

7. 同一の仮名連鎖に二つの語句の重なりを認める場合、〈AにBを掛ける〉と説明し、そういう技法を懸詞(掛詞)とよぶ伝統が確立されている。この用語は、たとえば、つぎのように解説されている。

歌学用語。和歌の修辞法で、一首のうちの同音異義の語をよりどころにして、一首の意に両義を持たせる技巧。「秀句」ともいう。両義を生かすことにより、歌の内容が豊富になり複雑になることを狙いとする。万葉にも皆無ではないが、積極的な修辞法として用いることはなかった。『古今集』以後は好んで用いられる。「霞たち木の芽もはるの雪ふれば花なき里も花ぞちりける」〈古今集・春上〉では、上から続く時は、「木の芽も張る」の意。下に続く時は「春の雪」の意で用いられている。(略) 同音異義語をよりどころとしてなされる技巧であるから、後世の音韻変化によって現在の読み方をもってしては、必ずしも通じないこともおこる。「雲もなくなぎたる朝のわれなれやいとほれてのみよをば経ぬらむ」は、「いと晴れて」と「厭はれて」を懸けたが、ハ行転呼の現象で「イトワレテ」と読むと一首の意が通じない。(略) (『日本古典文学大辞典』岩波書店・「懸詞」奥村恒哉)

筆者は、かつてこの解説を批判したことがあるが(『やまとうた』)、批判に値する言説でないことは、「木の芽もはる」についての説明だけでも明らかである。

平安末期の字書で、「春」と「張る」とのアクセントを確かめると、前者は(低高)で、後者は(高低)であるから、同音異義語ではなかった。平安初期にさかのぼっても関係は同じだったはずである。解説のように理解するとしても、第2句の「はる」をどちらのアクセントで読むかによって、一方の意味だけが析出され、他方の意味は析出されなかった。「かたみこそ」の和歌の場合も、[アダ]と[アタ]とは「た」の仮名の清濁が異なっているから、同音異義語ではなかった。

「かすみたち、このめもはるの、ゆきふれは〜」の和歌を例にした上引の解説には、以下に指摘する見落としがある。その見落としは、解説者個人の責任ではなく、懸詞の概念そのものの存在理由に関わっている。

つづくのに なにはのあしの めもはるに しけきわかこひ ひとしるらめや

[恋2・604・題知らず/紀貫之]

(津の国の、難波の葦の、めもはるに、繁き我が恋、人知るらめや)

第3句の「めもはるに」は、成句として「目も遙に」、すなわち、見渡すかぎり一面に、という意味で使われている。「はる」が「遙か」の意を表わす理由をここでは問わないことにして、この結合から「はるか」が確かかつ容易に抽出可能であったという事実を確認するにとどめておく。

この和歌の「はる」にも、「春」と「張る」とが重ねてられているから、春になって、見渡す限り葦の芽が

ふくらむ、という表現になっている。作者、紀貫之は、「かすみたち」の和歌の作者でもある。

妻のおとうとを持て侍りける人に、^{うへのきぬ}袍を贈るとて、詠みて遣りける、業平朝臣
むらさきの いろこきときは めもはるに のなるくさきそ わかれさりける [雑上・868]

(紫の、色濃きときは、めもはるに、野なる草木ぞ分かれざりける)

この和歌の第3句も、「めもはるに」となっている。和歌全体の表現解析は省略するが、第3句の前後は、春になって、見渡すかぎり、草木の芽がふくらむ、という意味である。

「霞たち、このめもはるの雪降れば」という表現は、確実に「目も遥に」を喚起するから、霞が立って、あたり一面に木の芽もふくらむ春に、時ならぬ春の雪が降ったから、辺り一面が～、という表現として読み取るべきである。したがって、これは、「霞立ち、このめもはるのゆき」というく上からは～、下には～>というたぐいの単純な関係ではない。連体形「張る」が「春」を修飾したうえで「春の雪」と続いており、その上を「目も遥」が覆っているという構造である。上引の解説には、「木の芽もはる」と引用されているが、「芽」を当てることによって「目」を殺しているし、「霞立ち」を切り捨てたために、「このめも」の「も」が浮き上がっている。「霞立ち」がなければ、この「も」は出てこないから、「目も遥」を喚起させることはできない。逆に言うなら、「も」が必要なので「霞立ち」を先行させたということでもある。

伝統的な〈懸詞〉の概念と、仮名の線条に組み込まれたことばの重ね合わせという説明原理と、いずれが真に近いかは、この1例をもってしても明白である。

解説の最後に引用されている「雲もなく」の和歌の第2句は「なぎたる」という表記で引用されているが、仮名連鎖「なき」に「雲もなく風ぎたる朝」と「泣きたる朝」とが重ねられているから、音韻変化が生じなくても、「き」の仮名をどちらに読むかによって、一方の意味だけに限定された。この場合にも、[ナギタル]と[ナキタル]とは同音異義語ではない。

平安初期に、懸詞、縁語、枕詞、序詞などという歌学用語はなかったから、歌人たちは、そういう枠組みを念頭に置いて表現を操作していたわけではない。

To be, or not to be, …という有名な soliloquy のあとで、Hamlet が恋人の Ophelia に執拗に投げかけたことば、Get thee to a nunnery. / Go thy ways to a nunnery. / To a nunery, go, and quickly too. (III. i) を〈尼寺に行け〉と翻訳しておけば無難であるが、nunnery は、ふざけた言いかたで brothel をもさしたから、二つの意味を重ねて理解すると救いのない表現になる。この場合、そういう意味が重ねてあるかどうか、専門家の意見は一致していないが、必要な変更を加えるなら、これは、まさに懸詞として認定するかどうかの問題になる事例である。ただし、nunnery の場合は、「鳴く／泣く」などと同様、派生関係にある二つの意味の関わりであり、聴覚的に把握できるから、仮名の線条としての和歌の技法とは無縁である。

〈懸詞〉についての上引の解説が、同音異義語の概念を取り違えているのは、仮名が字義どおりの表音文字であると信じ込んでいるからである。字義どおりの表音文字と言ったのは、音韻論的に他の音節と区別されるすべての音節と、一対一の関係で対応する文字体系のことであるが、現実には、そういう文字体系は存在しない。表音文字とか表語文字とかいう用語は、文字の機能を対比的に類型化するための便宜的呼称にすぎない。借字や片仮名、平仮名などは、個々の文字として機能するから表音性が大きいが、仮名は語句の綴りを形成して機能する文字体系であるから、表語性が大きかった。現代英語におけるアルファベットも同様である。一般に、文字体系は、表音性と表語性とを兼備しなければ効率的に機能できない。

上引の解説では、音節とそれを表わす仮名とが、事実上、等価であると認識されているから、仮名連鎖が同じで意味の異なる語と、発音が同じで意味の異なる語とが混同されている。そのために、前者までを同音異義語に含めてしまっている。

仮名と音節との対応関係に関するこういう誤った認識には古い伝統があり、それはそれとして、大切な問題であるが、いわゆる懸詞の本質を捉えるためには、当然ながら、歌学の伝統的枠組みよりも、言語や文字に関する学術的水準の知識が優先されなければならない。

8. 前項に引用した解説は、〈懸詞〉を「和歌の修辞法」と説明している。修辞法（レトリック）とは、聴覚レベルの技法である。これまでの検討から明らかなように、平安初期の和歌の技法は、31個の仮名の線条に基づいているから、修辞法をもじって命名するなら、修字法とでも言うべきものであった。しかし、仮名の線条に組み込まれているのがことばであることも事実である。

語句の線条は聴覚的に捉えられるから、理解が直線的に進行するが、和歌の場合には、仮名の線条のなかの任意の仮名連鎖に複数のことばを組み込むことができるから、同じ部分を二度も三度も読みなおして、それぞれの表現を理解し、すべての理解を総合しないと表現が完全には汲み取れない場合がある。

平安初期の和歌は、仮名の線条として単線であっても、ことばの線条が随所で複線になっている。つぎに引用するのは、そういう技法の極限とも言うべき事例である。

（是貞の親王の家の歌合の歌） 詠み人知らず

おくやまに もみちふみわけ なくしかの こゑきくときそ あきはかなしき [秋下・215]

この和歌の場合、三十一文字のどこにも、ことばの重ね合わせはないから、つぎのように、安心して漢字を当てることができる。

奥山に 紅葉踏み分け 鳴く鹿の 声聞くときぞ 秋は悲しき

しかし、声に出して、「奥山に紅葉踏み分け#鳴く鹿の声聞くときぞ#」と読めば、紅葉を踏み分けるのは人であるが、「奥山に#紅葉踏み分け鳴く鹿の#」と読めば、紅葉を踏み分けるのは鹿である。どちらの意味に理解すべきかは、注釈書によってとりどりである。『百人一首』のカルタ取りでは、どの和歌も初句のあとに必ずポーズが挿入されるので、必然的に後者になる。『百人一首』は平安初期の和歌が中心になっているので、声に出して読むとこのような問題を生じる事例が少なくない。

これまでの検討の結果に基づくなら、紅葉を踏み分ける主体がどちらであるかという疑問に対する答えはすでに明らかである。すなわち、この和歌では、三十一文字の線条に2首の和歌が組み込まれている。まず、「奥山に」のあとに最初のポーズを挿入して鹿が紅葉を踏み分け、今度は、「奥山に紅葉踏み分け」のあとに最初のポーズを挿入して、人が紅葉を踏み分ける。順序はその逆でもかまわない。

鹿は妻を恋うてしきりに鳴き、その声に触発されて、人もまた、愛する女性が恋しくてたまらなくなる。ともに紅葉を踏み分けながら、鹿も人も、やるせない恋に悩む。秋が切なく感じられるのはそういうときだ、ということである（補注2）。

遠い昔、韻文は即興で詠唱されたであろうが、文献時代に入るまでには韻律がほぼ固定していた。しかし、上代文献には、まだ、即興的詠唱の伝統をとどめる歌体として長歌があり、掛け合いの名残として旋頭歌があったから、韻文の社会性が十分には確立されていなかった。

平安時代になると、上流階級では韻文をたしなむことが不可欠の教養になり、共通の詩形が求められた。ちょうどその時期に仮名の体系が形成されて、韻文が仮名で書かれるようになり、語句の線条として作られた韻文が、仮名で書かれたことによって、ときに、作者の意図と異なる意味に理解される場合が生じたであろう。散文のテキストなら、文脈に支えられて、清濁を区別しないでも同定に支障を来たさなかったが、韻文では条件が異なっていた。同一の仮名連鎖に複数の語句を重ね合わせて組み込む表現技巧は、そういう失敗の経験をつうじて生み出されたのであろう。

語句の線条を仮名の線条に切り替えて多重表現を工夫すれば、短い詩形に豊富な内容を詠み込むことが可能であった。一般に、制約が大きいほど、ゲームは知的におもしろくなるから、事実上、最短の韻文であった短歌に共通の枠を設定し、狭い枠のなかでさまざまな表現技巧が工夫された。

平安初期に長歌や旋頭歌が捨てられ、短歌だけが残されたのは、上述のような理由によると推定される。それによって、韻文の社会性が確立され、歌道に道が開かれた。

『古今和歌集』の和歌は、それぞれに独創的であり、表現の類型化は不可能である。例示は省略するが、もとより、多重表現だけがこの時期の和歌を特徴づける技巧のすべてではない。

平安初期の人たちが当時の和歌を読んでも、ただちに理解できたわけではない。それぞれが独創を凝らし

て組み立てられているから、三十一文字の線条を何度でも読み返し、丁寧に解きほぐさなければならなかった。表現が完全に理解できれば確実な達成感が残るし、印象も深く刻みつけられる。卑近な例をあげるなら、「とってよいのは写真だけ」(箱根湿性花園)という、考えてわからせる表現のほうが、〈園内の植物採取厳禁〉というたぐいの散文的表現より、残る印象がはるかに強い。

9. 平安初期の和歌が文字の線条であり、仮名を目で追いながら、そして、繰り返し読んで考えながら理解するように構成されているという小論の指摘は、従来の共通理解と距離がありすぎて、受容されにくいかもしれないが、それと同じような試みは、現代のアメリカにも見ることができる。

seeker of truth
follow no path
all paths lead where
truth is here

左の詩は、e.e.cummings の最後の詩集、73 poems(faber and faber, London, 1964) の#3である。大文字も句読点も排除され、行間が不自然に空いている。全体としては、〈真理の探究者よ、真理に通じる道を探したりするな、どの道もすべて真理のある場所に通じている。真理は目の前にあるのだ〉といった趣旨であるが、最初の行と最後の行とを組み合わせると、Seeker of truth. Truth is, here! (真理の探求者よ、真理はここにある) となる。第2行の Follow no path. All paths lead where truth is. は、大枠で提示された趣旨の補足説明である。大枠では、第4行の末尾が Truth is here. (真理はここにある) となるが、第3行から続けると where truth is. で切れて、Here! になる。All paths lead where truth is here では意味をなさない。また、truth と path、および where と here は、いずれも視覚的に踏んだ韻であって、聴覚的には韻を踏んでいない (half rhyme)。これは、まさに、平安初期の和歌と同じ原理に基づく複線構造の詩である (『やまとうた』)。

ここには、極端に短い作品を一つだけ引用したが、この詩集に収められた73篇だけでも、それぞれに独自の工夫が凝らされているから、英語話者でも一読してわかるわけではない。

Ⅲ. 『古今和歌集』の「短歌」

1. 『古今和歌集』巻19は、短歌、旋頭歌、誹諧歌で構成されている。「短歌」として収められているのは5首の長歌であり、うち1首には反歌に相当する短歌が添えられている。5首のうちの2首には、詞書に「ながうた」とあるが、『古今和歌集』の信頼すべき伝本には、分類名がすべて「短歌」となっている

「短歌」として長歌があげられている理由は、古来、疑問とされてきた。藤原定家が『古今集長歌短歌之説』を著わしているほかにも、さまざまな説明がなされてきたが、荒唐無稽のこじつけがほとんどで、説得力のあるものは皆無である。

多くの注釈書は、「疑問である」とか、「長歌の誤り」とか注記して深入りを避けているが、近年の注釈書の一つには、『万葉集』に多々見られる「歌并短歌」とあるべきところの「歌并」が、故意か偶然か、脱落してしまったものと考えたいのである」と説明されている (片桐洋一『古今集全注釈』講談社・1997)。

偶然の脱落はどこにでも生じうるが、伝存するどの系統のテキストにも、その脱落が踏襲されているのは不審である。また、故意であるとしたら、どういう意図のもとに削除されたのか、小論の筆者には想像もつかない。根拠を示さずに「と考えたいのである」と言われても、支持できるはずはない。

理由はどうあろうと、収録されているのは長歌であるから、「短歌」は「長歌」の誤りであると断定してしまえば問題は解消するが、疑問として残るのは、ほかならぬ『古今和歌集』の、これほど目立つ位置に記された分類名が、古くから誤ったまま伝えられてきた理由をどのように説明すべきかである。

「長」と「短」との字体は類似していないから、誤りであるとしたら、勘違いによる誤記ということになる。しかし、これほど単純な誤記をだれも訂正しなかったとは考えがたい。

『古今和歌集』のテキスト全体をつうじて、短歌という語は、ほかのどこにも使用されていない。それは、この歌集が、事実上、短歌の集成であり、「うた」とは短歌のことだったからである。

ちなみに、つぎのような説明もある。

ここにいう短歌は、詠唱する場合の韻律上の名称。(略) 五七五七五…七五・七七という音数律で詠唱するものをこの歌体に集めたようにみえる。編集上、あるいは書写上の誤りによるなど説が分れる。

平安時代に入ってから伝えられるものは少ない。(新日本古典文学大系『古今和歌集』)

あとで検証するように、最初の1首が、「五七五・七五…七五・七七という音数律」に合致していない。詠唱しようとしたら、不規則な韻文の節づけにたいへん苦労したはずである。もとより、仮名の線条とみなす小論の立場で考えるなら、詠唱された韻文である可能性はない。

2. 「短歌」の最初には、「詠み人知らず」として、つぎの長歌がある。

逢ふことの 稀なる色に 思ひそめ 我が身はつねに 天雲の 晴るときなく 富士の嶺の 燃えつつ永
遠に 思へども 逢ふことかたし なにしかも 人を恨みむ わたつみの 沖を深めて 思ひてし 思ひは今
は いたづらに なりぬべらなり 行く水の 絶ゆる時なく かなわに 思ひ乱れて 降る雪の 消なば消
ぬべく 思へども 閻浮の身なれば なほやまず 思ひは深し あしひきの 山下水の 木隠れて たぎつ心
を 誰にかも あひ語らはむ 色に出でば 人知りぬべみ 墨染めの 夕べになれば 独り居て あはれあは
れと 嘆きあまり せむすべなみに 庭に出でて 立ちやすらへば しろたへの 衣の袖に 置く露の 消な
ば消ぬべく 思へども なほ嘆かれぬ 春霞 よそにも人に 逢はむと思へば [題知らず／詠み人知らず]

上代の歌謡や長歌になじんでいる読者でも、途中まで読んでウンザリするに相違ない。韻文のリズムが把握できないので、脈絡がわからなくなり、投げ出したくなる。読みとおすには根気が必要であるが、我慢して最後まで読んでも漠然たる印象しか残らない。仮名の線条にことばの重ね合わせがあることを感じさせる個所がないから、丁寧に読み返して、表現を解析する意欲も起こらない。

本居宣長は、随筆集『玉勝間』に「古今集長歌の事」(1・46) という一条を設け、つぎのように述べている。それぞれの長歌に対するコメントごとに改行し、番号を付ける。また、仮名で表記されている語に、適宜、漢字を当てる。⑥は、和歌の鑑とされている『古今和歌集』の作品に対し、「いといと、つたなし」という極端に否定的なコメントを加えた理由の説明である。

①古今集の長歌、はじめに載せたるは、いといと、つたなし、其歌に、なにしかも人を恨みむ、と言へること、上下にあひあづからぬこと也、此二句を除きてよけむ、又ひと歌のうちに、思といふ詞、九つありて、いと耳かしかましき中に、消なば消ぬべく思へどもといへることさへ、二所に重なりてあるはいかにぞや、思へどもといふ句は、なほいま一つあり、又思ひは深しといへる句、又とちめの二句などは、力なく聞こえて漂はし、

②つぎに貫之の歌、目録ならむからに、事の続きざま、むげに理なし、

③忠岑は、ひとふし有りて聞こゆ、

④躬恒、なにのふしもなし、

⑤伊勢は中によろし、

⑥そもそも、かく論ふは、いとおふけなけれども、なほ、えあらでなむ

この節では①について検討し、②以下はつぎの節で検討する。

この長歌の理解を妨げているのは、平安初期と現代との時間の隔たりだけではない。本居宣長も我々と同じ苛立ちを味わい、何度も読み返したうえで、一言なかるべからずと決心したのであろう。

最初から読み進めると、あちこちで叙述が切れて、韻文のリズムが乱れている。

逢ふことの 稀なる色に 思ひそめ 我が身はつねに 天雲の 晴るときなく 富士の嶺の 燃えつつ永
遠に 思へども 逢ふことかたし

表現のまとまりが {57} あるいは {75} の組み合わせになっていないために、まごつきながら、ここまでくると、「逢ふとかたし」と、叙述が大きく切れてしまう。

「逢ふことかたし」のあと、ひと息入れてつぎの句に移ると、「なにしかも 人を恨みむ」と、すぐにまた

切れる。逢えないと嘆いてみても、それは自分のせいなのだ。だから、相手を恨む理由はない、と自分に言い聞かせている独白の挿入である。

本居宣長は、「なにしか人も人をうらみむ」は、前後と無関係であるから削除したほうがよいと批判している。たしかに、韻文の叙述の途中に独白を挿入するのは唐突な印象である。

ともかく、そのあとを読むと、つぎのように、終止形が出てくるたびに、リズムが停滞する。

わたつみの 沖を深めて 思ひてし 思ひは今は いたづらに なりぬべらなり◇

行く水の 絶ゆる時なく かなわに 思ひ乱れて 降る雪 の消なば消ぬべく 思へども 闇浮 の身なればなほやまず◇

思ひは深し◇

あしひきの 山下水の 木隠れて たぎつ心を 誰にかも あひ語らはむ◇

色に出でば 人知りぬべみ 墨染めの 夕べになれば 独り居て あはれあはれと 嘆きあまり せむすべな みに 庭に出でて 立ちやすらへば しろたへの 衣の袖に 置く露の 消なば消ぬべく 思へども なほ 嘆かれぬ◇

春霞 よそにも人に 逢はむと思へば□

「上下にあひあづからぬこと也」という理由で「なにしか人も人を恨みむ」を削除すべきであるとしたら、同じ理由で、「思ひは深し」も削除すべきことになる。

韻文の生命であるリズムが寸断されるので、いかにも稚拙な印象である。まるで、くだらないグチにつきあわされている感じであるから、「いといと、つたなし」という本居宣長の評価を全面的に支持したくなるし、『古今和歌集』の作品であっても黙過できないという彼の学的良心に敬服したくもなる。しかし、彼の評価が正しいとしたら、どうして、歌集の撰者は、それほど駄作を勅撰集に採録したのであろうか。

撰者が独自性を認めたからこそ収録されているとしたら、「いといと、つたなし」という評価の妥当性を改めて問い直す必要がある。あとで触れるように、5首の「短歌」のうち、3首までが撰者たちによる作品であるにもかかわらず、いずれについても本居宣長の評価が低いことは、再検討の必要性を示唆している。

3. 脈絡を正確にたどって長歌を読むことが、つねに忍耐や努力を必要とするはずはない。そもそも、文学作品は我慢して読んだりするものではない。

つぎに引用するのは、富士山の情景を詠んだ山部赤人の作品である。

天地の 別れし時ゆ 神さびて 高く貴き 駿河なる 富士の高嶺を 天の原 ふりさけ見れば 渡る日の影も隠ろひ 照る月の 光も見えず 白雲も い行きはばかり 時じくぞ 雪は降りける 語り継ぎ 言ひ継ぎゆかむ 富士の高嶺は [万葉集・巻3・317]

よくわからない語句があつたとしても、こういう調子なら、快い韻律に導かれて読み進むことができる。それは、{57}の2句がひとまとまりになって反復されているからである。この基本構造は、あとで取りあげるように、冒頭歌を除いて、『万葉集』の長歌にも共通している。{57}のまとまりが反復されたあとに{7}の句が加わって終わるのが、伝統的韻文の約束であつた。

4. 最初の「短歌」に戻ろう。

「短歌」は「長歌」の誤りであると決めつけたりせずに、「短歌」と明記されている以上、これは短歌なのだという前提で、説明の筋立てを考えるのが正統のアプローチである。

短歌は{57577}形式の韻文であるから、「短歌」と記されているのは、これらの韻文に短歌が含まれているとか、短歌が中核になっているとかいう意味であると解すべきである。換言するなら、「短歌」とは、長歌のなかに短歌を見付けるようにという撰者のメッセージでもある。最初ではなく、二つ目の詞書に「ながうた」と記している理由もそこにあると推察される。

短歌が隠されているとしたら、それは末尾5句でしかありえない。なぜなら、{77}の結合は末尾にしか

いからである。

長歌の末尾5句は必ず{57577}であるが、そういう結び付きが短歌であるためには、表現された内容にまとまりがあり、韻文としてのインパクトをもたなければならない。

この長歌の末尾5句を取り出すと、つぎのようになる。

思へども なほ嘆かれぬ 春霞 よそにも人に 逢はむと思へば

まるで春霞が隠すように間を隔てられている恋人に、せめてよそ目にでも逢いたいと思うものだから、恋しい思いは変わらないけれども、やはり、今も嘆く状態がつづいている、というまとまった表現になっている。これなら、紛れもなく短歌である。

『万葉集』所収の長歌について、末尾5句を切り離すと独立の短歌になるかどうかを検討してみると、そういう事例は非常に少ない。いちおう、短歌としてもつうじる事例はあるが、かろうじて形になる程度にすぎないから、意図的であるとは考えがたい、

さきに引用した山部赤人の名作の末尾5句を切り離すと、つぎのようになる。これでは、舌足らずにすぎて、長歌のもつインパクトもない。すなわち、短歌とは認めがたい。

時じくぞ 雪は降りける 語り継ぎ 言ひ継ぎゆかむ 富士の高嶺は

『古今和歌集』に「短歌」として収められた5首から末尾5句を切り離すと、どれも独立の短歌になる。それは、そのように意図されているからである。

長歌の末尾5句が短歌になっていることは、その部分が複線構造であることを意味している。

短歌を隠したとみれば「物名」と同じ技法であるし、長歌の末尾に短歌を重ねたとみれば、複線構造の技法である。いずれにせよ、これは新しい歌体である。詠み人知らずとされているが、古歌ではありえない。

5. 2番目の「短歌」は、紀貫之の作である。「^{ふるうた}古歌たてまつりし時の、^{ながうた}目録のその長歌」という詞書があり、末尾部分は、つぎのようになっている。

なほあらたまの 年を経て 大宮にのみ ひさかたの ^{よるひる}夜昼分かず ^{つか}仕ふとて 顧みもせぬ 我が宿の ^{しのぶ}忍
^{ぐさ}草生ふる ^{いた}板間粗み ふる春雨の 漏りやしぬらむ

私の住まいは荒れ果てて、屋根板に隙間が出来ており、春雨が漏っているかもしれません、という意味であるが、詞書を念頭に置いて長歌の文脈をたどるなら、目録を奉りますが、手元の資料が不十分なので、大切な古（降る）歌が漏れているかもしれません、という意味になる。短歌と重なる直前の部分には、夜昼となく宮仕えに追われているために力を注ぐ余裕がなかったという釈明があり、「顧みもせぬ、我が宿の」という脈絡で末尾の短歌が導かれている。その巧みな技法は、さすが貫之と言うべきである。

本居宣長は、この長歌を「目録ならむからに、事の続きざま、むげに理なし」と批判しているが、引用を省略した部分には、歌集の各部立てを代表する語句が連ねられているから、目録としての「ことわり」は歴然としている。

第3の「短歌」は壬生忠岑の作で、「^{ふるうた}古歌に加へて奉れる^{ながうた}長歌」という詞書がある。

伝承されたそれぞれの時代の和歌がなかったら、どうやって心を表現できようか、という趣旨の叙述で始まっており、つぎのように結ばれている。

^{こし}越の国なる ^{しらやま}白山の ^{かしら}頭は白く なりぬとも ^{おと}音羽の滝の 音に聞く 老いず死なずの 薬もが 君が八千代
を 若えつつ見む

歳をとって、頭も真っ白だが、話に聞く不老不死の薬を手に入れた。若返りを繰り返して、君の八千代をこの目で見たい、ということである。最後まで叙述が滑らかに続いて{77}で締めくくられているが、末尾の5句を切り取ると独立した短歌になっている。詞書にあるとおり、この長歌は、「音に聞く～」という「古歌」に加えて作られたものであるから、末尾が短歌になっているのは当然である。天皇は八千代の命をもっているが、自分はふつうの人間なので、すばらしい現天皇を永久に仰ぎ見ることができない。だから不老不死の薬を手に入れて～、ということである。本居宣長もこの長歌については、「忠岑は一ふし有て聞ゆ」と評

価している。ただし、末尾が短歌になっていることには気づいていない。

この長歌には、反歌に相当する和歌が添えられている。

君が世に ^{あふさかやま}逢坂山の ^{いはしみず}石清水 ^{こかく}木隠れたりと思ひけるかな

ありがたい現天皇の世に生まれ合わせましたが、もう自分は陰の薄い存在になっていると思ひ込んでおり、ということである。『古今和歌集』の撰者の一人に選ばれた感激は長歌にも述べられているが、反歌を添えて、拔擢に対する感謝の心を改めて強調したものである。

第4の「短歌」は凡河内躬恒の作で、詞書に「冬の長歌」とある。

ちはやぶる 神な月とや 今朝よりは 曇りもあへず うちしぐれ 紅葉とともに ふる里の 吉野の山の
山嵐も 寒く日ごとに なりゆけば 玉の緒とけて こき散らし あられ乱れて霜凍り いや固まれる 庭
の面に 群むら見ゆる 冬草の 上に降り敷く 白雪の 積もり積もりて あらたまの 年をあまたも 過ぐ
しつるかな

神な月になり、冬の季節に入ったその朝からしぐれ空になり、古里の吉野の山に、^{しぐれ}時雨と紅葉といっしょに降る状態から、日ごとに寒くなって時雨が^{あられ}霰に変わり、霜の凍った地面が雪で真っ白に覆われる状態へと移行し、雪がどんどん降り積もるなかで新年を迎えるのと同じように、自分も、多くの年を過ごしてしまったのだなあ、ということである。

人生の冬、髪もすっかり白くなって、気がついたら、いつのまにかこんなに長く生きてきたのだな、という感懐の表明である。秋から冬になり、厳しい季節へと進行するようすが動的に描写され、それが、自分自身の老いの進行に反照されている。「なにのふしもなし」という本居宣長の批評が、この作品の表現をどこまで理解したうえでのことか疑わしい。末尾の短歌も、現今の筆者には深い共感を覚えさせる。

最後の「短歌」は伊勢の作で、「七条の後、うせ給ひにけるのちに詠みける」という詞書がある。末尾の8句だけを引用する。

^と留まるものとは 花すすき 君なき庭に ^{むれ}群立ちて 空を招かば 初雁の なきわたりつつ よそにこそ見め
后が亡くなり、仕えていた人たちも散り散りになった。残っているのは穂の出たススキが群生しているぐ
らいのもの。ススキの穂が空に向かっておいでおいでの合図をすると、初雁がなくて（鳴）渡ってゆくよう
に、これからは、わたしもなき（泣）つづけて、よそながら後の御殿を見ることになるでしょう、というこ
とである。長歌の文脈では、「はなすすき」から、「まねかば」が導かれており、「群立ちて」は花ススキのこ
とであるが、短歌の文脈では、後の死を悲しむ人たちが「群立ちて」と理解される。

本居宣長が「伊勢は中によろし」、すなわち、このなかではまあまあだ、と言っているのは、悲しみの心がよく出ているからという意味であろうか。先行部分から短歌への移行にやや無理が感じられるので、技巧的に他の4首には及ばないというのが筆者の評価である。

6. 5首を通読してみると、最初に置かれた「詠み人知らず」の長歌が、ことのほか内容を把握しにくい。宣長が指摘しているように、同語反復や独白の挿入がわずらわしく感じられるが、見るべきところを見ていないから、駄作としか映らないのかもしれない。そういう疑いが残るとしたら、みずからの理解力を過信せずに、撰者が、この長歌のどういうところに独自性を認めたのかを考えてみるべきである。

「思へども、なほ嘆かれぬ、春霞、よそにも人に逢はむと思へば」という短歌の主題は明らかに恋である。恋いこがれるだけで、恋人と自分との間に立ちただかる「春霞」は晴れるようすもない。この場合の「春霞」は、恋する相手との身分の隔たりを想像させる。

狂おしいほどの恋に、心は千々に乱れる。そういう心の乱れが、この作品では、支離滅裂ともいうべきリズムの乱れとして顕現している。あるいは、リズムを乱して顕現させている。

山部赤人の長歌で確かめたように、『万葉集』の長歌は、{57}の2句ずつがひとまとまりになっている。それが韻文の自然なリズムである。したがって、この「短歌」も、そのように構成されているはずだと思ひ込んで読み進めると、つぎのような区切りになる。

逢ふことの 稀なる色に# 思ひそめ 我が身はつねに# 天雲の 晴るる時なく# 富士の嶺の 燃えつ
つ永遠に# 思へども 逢ふことかたし# なにしかも 人を恨みむ#
しかし、意味のまとまりは、つぎのようになっている。

逢ふことの 稀なる色に 思ひそめ# 我が身はつねに 天雲の 晴るる時なく# 富士の嶺の 燃えつつ
永遠に 思へども# 逢ふことかたし# なにしかも 人を恨みむ#
途中でわからなくなってしまう理由は、自然な韻律と意味のまとまりとのズレにある。

「富士の嶺の燃えつつ永遠に思へども#逢ふことかたし」ではなく、「富士の嶺の燃えつつ永遠に#思へども逢ふことかたし」と区切ることも可能である。その場合には、ひとまず、{57}の2句ずつがまとまるが、「富士の嶺の燃えつつ永遠に思へども～」との競合関係は明確でない。最初の読みかたでは、韻文らしからぬボツリボツリとした続きかたになる。

宣長が、「なにしかも人を恨みむ」は前後と関わらないから削除したほうがよいと言っている。〈自業自得なのだから相手を恨む理由はない〉などという独白が韻文のリズムを乱しているという判断である。しかし、「～逢ふことかたし」と言い切って現在の状況を明確に把握したうえで、責任は誰にあるかと考え、自分の責任なのだと認めたのがこの表現であるから、明らかに先行する部分の叙述を承けている。

主題が恋の悩みであるからこそ、ああも考え、こうも考え、という心理的過程をそのままに反映した表現のウネリが、人の心に切実に訴える。

そういうつもりで改めて読み返せば、「なにしかも人を恨みむ」の重みを感じ取れる。

「思」が九つもあると本居宣長は批判しているが、これもまた、形式的規範を無視することによって、恋に心を奪われた状態を表わしたものであり、三十一文字の枠では不可能な表現であった。「消なば消ぬべく思へども」が2個所にあるのはどういうことかと本居宣長は批判しているが、それぞれの続きをみると、ああでもあり、こうでもあるから、死ぬに死ねないという心境が、趣を変えて反復されている。

降る雪の 消なば消ぬべく思へども 闇浮の身なればなほやまず 思ひは深し

「思ひは深し」は、「逢ふことかたし」と対をなして、立ち止まった述懐になっている。

7. 前項までにみたとおり、『万葉集』の長歌が{57}の2句を単位にして反復されているのに反して、『古今和歌集』の「短歌」の最初の作品は、そういうまとまりになっていないためにリズムカルに読み進ことができず、内容が把握しにくい。また、同語反復、同句反復が多いので、稚拙な印象を受ける。したがって、既成の尺度を杓子定規に当てはめれば、「いといと、つたなし」という評価になるのは当然であるから、絶対視され、神聖視されてきた『古今和歌集』にこのような駄作があることを確認した宣長は黙過できず、その旨を公言した。

本居宣長の文献学的業績は絶大であるが、『古今和歌集』の和歌についての理解はきわめて浅薄であった。その原因は、柔軟性の欠如にある。彼は、『古今和歌集』の和歌を『万葉集』の短歌の規矩で律することの妥当性にいささかの疑問もいだかなかった。その欠陥は、『古今集遠鏡』(1793)に露呈している。「短歌」の仕掛けが見破れなかったのも当然と言えば当然である。

巻20は別として、『古今和歌集』の各巻の冒頭に配された和歌は、それぞれの巻の内容を象徴する傑作とみなしてよいであろう。現時点で筆者の理解が及んでいない巻14の巻頭歌を保留すれば、そのようにみなしてよいと考えている。「短歌」の最初にあげられたこの作品も例外ではないはずである。

三十一文字の狭い枠のなかで、こういうクドクドした表現をすることは不可能であった。この長歌の作者は、屈折した恋心を、長歌形式をとって巧みに表現している。

『万葉集』の長歌は、叙景や叙事が主であり、行きつ戻りつのやるせない恋心を述べたりしていない。それに対して、この「短歌」は、{57}の単位を無視することによって故意にリズムを崩している。

韻文の自然なリズムが読者にしみついてきたからこそ、そのリズムを乱して読者をとまどわせ、特別の表現効果を発揮することが可能であった。この長歌は、読者の期待の裏をかくことによって独自性を発揮して

いるから、やはり、「短歌」のなかの傑作に相違ない。

8. 三十一文字の枠内でリズムを破壊することによって、効果を発揮している例もないわけではない。

ひぐらしの なきつるなへに ひはくれぬとおもふはやまの かけにぞありける

[秋上・204・題知らず／詠み人知らず]

(ひぐらしの、鳴きつるなへに、日は暮れぬ、と思ふは山の、陰にぞありける)

「日は暮れぬと思ふは、山のかけにぞありける」は散文的であるが、「日は暮れぬ#と思ふは山の#陰にぞありける」は、リズムの整わない短歌である。「ひぐらしの、鳴きつるなへに、日は暮れぬ」までは問題ないが、そのつぎの「と思ふは」で足をすくわれる。さらに、結びの2句が{77}でなく{88}になっていて、「山の」のあとにポーズが挿入されるために、再びリズムが狂わされる、という仕掛けである。

日を暮れさせるヒグラシがさっき鳴いたのといっしょに日は暮れている。そう思ったのは、山の陰に入ったために「日暗し」という状態だったのだ、ということである。急に暗くなったのはなぜだろうと不思議に思い、ヒグラシが鳴いたから日は暮れているのだと、いったん納得したが、それにしても日暮れには早すぎる。どうして、こんなに暗いのだろうと考えて思い当たる。日が暮れていると思ったのは間違いで、実は、山の陰にいるから暗いのが当然だったのだ。そう気づくまで、あれこれと考える過程が、リズムの乱れに反映されている(『仮名文の構文原理』)。『古今和歌集』の和歌には珍しい技巧であるが、内容は秋の和歌ではなく、誹諧歌のレヴェルのようにみえる。しかし、具体的場面を想像してみるなら、それは、明るい場所から急に暗い場所に入り込んだときに経験する、目の眩みのとまどいである。この作者はどういう経験をしたのだろうと考えさせ、かつて経験したあのとまどいをまざまざと読者に思い出させて共感を誘うのが、この和歌のもつインパクトである。ただし、三十一文字の枠内では、この程度の屈折が限界である。

この和歌で、ヒグラシを、まだ十分に明るい時間に鳴かせたうえで、つぎの和歌では、同じヒグラシを寂しく鳴かせ、秋の深まりを感じさせているのは、撰者の周到な配慮である(補注2)。

ひぐらしの なくやまさとの ゆうくれは かせよりほかに とふひともし

[秋下・206・題知らず／詠み人知らず]

(ひぐらしの 鳴く山里の 夕暮れは 風よりほかに 訪ふ人もなし)

9. 恋の悩みを詠んだ最初の「短歌」は、「詠み人知らず」である。

「詠み人知らず」とは、作者不明という意味であるから、伝承されていた古歌であるとみなすのが一般のようである。『万葉集』との接点にあると推定され、〈詠み人知らずの時代〉として時期区分の最初に定位されている。しかし、そういう単純な理解は改める必要がある。作者不明の古歌も含まれている可能性を否定することは困難であるが、あるとしても、古歌としてではなく、『古今和歌集』の和歌として、当代の和歌と同じ基準で評価されているはずであるから、その意味で、全体が均質であるとみなしてよい。

「詠み人知らず」には、作者を故意に伏せたと推定すべき作品がある。

時期は下るが、薩摩守忠度が都落ちの途次、藤原俊成のもとを訪れて残していった一巻の和歌から、『千載和歌集』に、「勅勤の人なれば名字をば頭はされず、故郷花といふ題にて詠まれたりける歌一首ぞ、詠み人知らずと入れられたりける」(平家物語7・忠度都落)という挿話はよく知られている。

勅勤と事情は違うが、『古今和歌集』にも名を出すのをはばかった「詠み人知らず」の例がある。

在原業平が伊勢神宮の斎宮と密会した。その翌朝、「女のもとより」寄せられた和歌は「詠み人知らず」になっている(恋3・645)。『伊勢物語』(69段)には「斎宮なりける人」と表現されているが、挿話の末尾に、「斎宮は水の尾の御時、文徳天皇の御女、惟喬の親王の妹」と記されている。後人による補筆かもしれないが、早い時期からそういう伝承はあったのであろう。ともあれ、このような和歌の作者として斎宮の名を勅撰集に明示することはできなかった。

以上は、社会的配慮から名前を出すことをはばかった「詠み人知らず」であるが、全体から見れば、そう

いう事例は、さほど多くない。

『古今和歌集』では、「詠み人知らず」の和歌が「恋」部の各巻に著しい集中をみせている。そして、それらは、ほとんどが「題知らず」である。「題知らず／詠み人知らず」とあって、そのあとに多数の和歌が羅列されているのは「恋」部のきわだった特徴の一つである。

この事実についての説明は、いくとおりも考えられる。

一般に、人目を忍ぶのが恋であるから、作者名を明示すると不都合が生じやすいし、具体的状況も明らかにしにくい場合が多い。したがって、「題知らず／詠み人知らず」にせざるをえない場合が多かったと説明するなら、抽象的レヴェルで説得力をもつが、実例について検証してみると、もう一つ、「恋」部に特有の大切な要因がある。

つぎに引用するのは、「恋1」の冒頭の和歌である。

題知らず 詠み人知らず

ほととぎす なくやさつきの あやめくさ あやめもしらぬ こひもするかな [恋1・469]

(ほととぎす なくや 五月の あやめ草 あやめも知らぬ 恋もするかな)

恋の悩みに泣いていると、ホトトギスのなく（鳴く／泣く）声が聞こえてくる。いつのまにか五月になったのだ。五月はアヤメの季節だ。アヤメの草は、五月雨に打たれながら、こひぢ（泥／恋路）に深く根をおろしている。そういうみじめな境遇のアヤメさえも知らないほどの、どうにもならない「こひ」（泥／恋）をすることもあるものなのだなあ、ということである（『やまとうた』）。

泥沼の恋をしているのは、男性であろうか、女性であろうか。

男性は男性の心情として、また、女性は女性の心情として理解すればよい。それは、〈あなたを思って眠れない〉というたぐいの現代歌謡と同じことである。しかし、藤原敏行とか小野小町とか、作者名を記したら、男性の心情だけ、あるいは、女性の心情だけに限定されてしまう。単純に言えば、作者名を記すと共感する人が半分に減ってしまう。また、「恋」部に「題知らず」が目立つのは、条件を限定しないほうが、さまざまな経験をもつ読者の共感を誘いやすいからであろう。換言するなら、詞書を添えると、恋の普遍性が損なわれたということである。

上引の「ほととぎす」の和歌は、仮名の線条を利用して複雑な技巧を駆使しているから古歌ではありえない。上巻では四季、下巻では恋がこの歌集の大きな柱であるから、恋の歌の代表作は、撰者やそれに準じる歌人による作品である公算が大である。

以上のことを念頭に置いて、「詠み人知らず」の「短歌」にもどろう。

この「短歌」が古歌である可能性はない。なぜなら、すでに指摘したとおり、『万葉集』の長歌とは構造が違っているからである（補注3）。長歌形式を掘り起こして、短歌形式では詠むことのできない屈折した表現を盛り込み、異色の傑作を生み出したのは、相当の技巧の持ち主に相違ない。

それ以下の4首の作者は、紀貫之、壬生忠岑、凡河内躬恒、そして伊勢である。男性3人は、いずれもこの歌集の撰者である。伊勢も、当代一流の女性歌人であった。したがって、「詠み人知らず」の「短歌」の作者もまた、彼等に比肩する歌人であったとみなすべきである。作者が重複していないなら、もう一人の撰者であった紀友則は有力な候補の一人である。

恋の歌なので「詠み人知らず」にしたとすれば、その処置もまた、撰者の手腕である。ちなみに、ほかの4首の主題は恋ではない。古歌の目録を天皇に提出した際に添えた長歌の作者は、責任者の紀貫之以外にありえなかった。

10. 『拾遺和歌集』（1005-7）巻5（雑下）の末尾にも、「旋頭歌」4首、「長歌」5首が収録されている。

最初の長歌は柿本人麻呂作となっており、反歌とともに『万葉集』所収の作品（巻1・36/37）と大筋は一致しているが、表現がかなり違っている。「異伝」と説明している注釈書もあるが、平安初期の改作とみなすべきである。『古今和歌集』の「短歌」に撰者が深く関わっていた事実を勘案するなら、改作者は、やはり、

撰者か、それに近い立場の人物であろう。

第2首は、源順から能宣にあてて身の不遇を嘆いた長歌であり、第3首は、それに対する能宣から源順への慰めの返歌である。

第4首は、ずっと以前に逃げた女から消息をもらった男の長歌で、「詠み人知らず」になっている。

第5首の作者は、東三条太政大臣が身の潔白を訴えた長歌で、反歌がある。

第1首を除いて、どれも内容は実質的に消息であり、三十一文字に圧縮できる内容ではない。

第1首の末尾5句をとると、「この山の、いや高からし、玉水の、たきつの宮^{みやこ}処、見れど飽かぬかも」という短歌になるが、『万葉集』所収の長歌は、「この山の、いや高しらす、みなそそく、滝の宮こは、見れど飽かぬかも」(巻1・36)となり、短歌としては不自然である。いくらか手を加えれば、末尾5句が短歌になりそうな長歌を選んで改作した公算が大きい。

『拾遺和歌集』では、「短歌」でなく「長歌」になっているが、どの長歌も、末尾5句を抜き出すと短歌になるから、作者も撰者も、『古今和歌集』の「短歌」の意味を正しく理解していたことは間違いない。

『千載和歌集』(1187)は、『古今和歌集』を模した構成になっている。巻18は「雑歌下」で、冒頭の「雑体」に「短歌」3首が収められており、最初の1首に反歌が添えられている。作者は、源俊賴、崇徳院、待賢門院の堀川で、3首ともに、『久安百首』が撰進された際に、自身の立場を述べたものである。

3首から、それぞれ末尾5句を抜き出すと、つぎのとおりである。ことばの重ね合わせがある仮名連鎖に下線を施す。

いくたひか あまのたくなは くりかへし こころにそはぬ みをうらむらむ [1160]

(幾度か海士の栲縄繰り返し心に添はぬ身を恨むらむ) ※自身の不遇を嘆く。

はつかしの もりもやせむと おもへとも こころにもあらず かきつらねつる [1162]

(はつかしの もりもやせむと 思へども 心にもあらず かき連ねつる) ※恥かし/羽束師、杜/洩り、垣/書き。自作の和歌が収録されていることについての弁解。

かくれなく なかれてのなを しとりの うきためしにや ならむとすらむ [1163]

(隠れなく なかれての名を をし鳥の うき例にや ならむとすらむ) ※流れて/泣かれて、惜し/鴛鴦、憂き/浮き。百首歌を奉るに際しての感懐。

いずれも、独立の短歌と認めてよい。もとより、これだけではわかりにくいのが、たとえば、第1首には、「堀河院の御時、百首歌奉りける時、述懐の歌、詠みて奉り侍りける」という詞書がある。

『拾遺和歌集』では「長歌」になり、『千載和歌集』で再び「短歌」に戻っている。ただし、『古今和歌集』の撰者が「短歌」と記した意図を正しく理解したうえ復活させたのではなく、『古今和歌集』への無批判な回帰であったとみなすべきであろう。

IV. 五七調の確立

1. 前章に山部赤人の長歌を例にして、『万葉集』の長歌がリズムカルであることを指摘したが、『古事記』や『日本書紀』の歌謡は、必ずしもそうとは限らない。字余りならぬ字足らずの{4}や{6}の句も珍しくない。『古今和歌集』の仮名序には、「ちはやぶる神世には、歌の文字も定まらず」と捉えられている。「歌の文字」とは、平安初期の和歌を念頭に置いた表現である。

『万葉集』は文学作品であるから、用字にもさまざまな工夫が認められる。表現は素直であっても、用字の工夫が凝っていることもあって、定訓の得られていない句を含むものも少なくないが、訓読の新しい試みも、また、それに対する批判も、当該の韻文が五七調であることを前提にして考えられている。

伝統的韻文が、{5}と{7}との2種類の句に限定された理由については、これまでのところ、説得力のある説明がないようにみえる。

どの言語もそうであるように、日本語の発話には、日本語の音節構造やアクセント体系と、それらの運用

規則とに起因する特徴的起伏がある。それを基礎にして定型化された韻律が五七調であろう。

原日本語という名で漠然とよびうる段階において、名詞は単音節が主であったと推定される。しかし、文化の進展にともなって語彙量が膨張し、放置すれば同音異義語が多くなって伝達に支障を生じることは必定であった。同音衝突による混乱を回避するために単音節語中心から2音節語中心に転換する方向が生じた。なかには、多音節化だけのために形成された複合語もある。

現代語でも、ヤマ、カワ、ウミ、ナミ、ミズ、アメ、ユキ、クモ、ソラ、；カオ、マユ、ミミ、ハナ、クチ、ホホ(ホオ)、クビ、ムネ、ハラ、アシというように連想を延長すると、自然物や身体の一部をさす基礎語は大部分が2音節の和語である。ただし、身体の一部をさす語には、メ、ハ、テ、ケ、チなど、単音節語も健在である。2音節名詞に助詞が後接すれば、多くの場合、3音節になる。

動詞語幹は、たいてい単音節であるが、活用形は2音節と3音節とが中心になる。助動詞が後接すればさらに長くなる。したがって、5音節あるいは7音節なら、{名詞句+動詞句}という結合を、すなわち、ナニガドウスル／ナニガドウダ、というたぐいの結合をほぼ収容できる。もとより、各句の構成はさまざまであるが、{5}と{7}とが定着したことには、そういう条件が大きく関与していたであろう。定型としては{5}が最短であり、長さの違う二つの句を交互に配置するとしたら、{7}になるのが自然である。{8}以上では律動感が失われて散文的印象になりやすい。

五七調が日本語話者の耳に快く響くことは事実である。その快いリズムが形成されたのは、CV(単子音 Consonant+単母音 Vowel)という開音節構造に起因しているから汎時的である。

2. 75調の形成には、つぎのような過程が想定される。

書記が未発達で、部族の歴史など、正確に記憶しておくべき重要な事柄を口頭で伝承するには、散文体よりも、一定の規則で構成された句を一定の規則で継起的に配列した韻文体のほうが適している。なぜなら、自然なリズムで一貫させれば長い内容でも記憶しやすいし、リズムの乱れがあれば記憶に誤りがあることを意味するからである。日本語の場合には、すべての音節がCVという結合であるから、一定の音節数を単位にすれば、口頭言語と基本的特徴を共有する韻律が生まれる。

自然の美に対する感動や、喜怒哀楽の感情を伝えようとする場合、律動的な韻文でそれを表現すれば、散文にはないインパクトをもたせることができる。しかし、韻文が芸術的表出の手段として上層階級の間に確立され、三十一文字の枠づけのもとに洗練の度を加えるにつれて、常識的判断を超えた約束事が累積され、歌学が形成されるまでになった。第4の勅撰集、『後拾遺和歌集』には、そういう制約を大幅に緩和する試みが認められるが、流れは変わらなかった。

そういう状況のもとに、潜在していた二つの問題が浮上した。すなわち、一つは、仮名の連鎖としての和歌が、ことばの自然なリズムを犠牲にして発達したために、韻文に不可欠な律動感を著しく失っていたことであり、もう一つは、語句の線条としても短歌形式では短かすぎて、詩的な感興を自由に表出することができないことであった。

平安末期には、歌学による制約から解放されて日常的経験をふつうのことばで表出しようという動きが顕在化した。後白河法王撰『梁塵秘抄』には、三十一文字の枠づけに従わない多様な韻律の作品が「今様」として収録されている。

仏はつねに 在^{いま}せども 現^{うつ}ならぬぞ あはれなる 人の音^いせぬ あかつきに ほのかに夢に 見え給ふ

[法文歌・仏歌]

美女^{びんでう} うち見れば 一本^{ひともと} 葛^{かつら}へも なりなばや とぞ思ふ^{おも} 本^{もと}より末^よまで 縊^いられればや 切るとも 刻むとも 離^{はな}れがたきは 我が宿^{すく}世^せ [雑]

女の 盛りなるは 十四五六歳 二十三⁴ とかや 三十四五にも なりぬれば 紅葉の下葉に 異ならず

[同]

全体としては、「美女うち見れば」のように自由な韻律が多いが、下に引用する『平家物語』の例からも知

られるとおり、定型化されたのは、「仏はつねに」のような、五七調を裏返した{(75+75)×2}という七五調の韻律であった。

つぎの挿話で、「いかでも声をも聞かであるべき、今様ひとつ歌へかし」と命じたのは平清盛であり、「承りさぶらふ」と言って、それを即興で歌ったのは、白拍子^{しらびやうし}の仏御前^{ほとけごぜん}である。白拍子とは、歌舞をつとめとする女性である。

君をはじめて 見るをりは 千代も経ぬべし 姫子松

お前の池なる 亀岡に 鶴こそ群れゐて あそぶめれ [巻1・祇王]

七五調は五七調よりも出だしが重くなるが、五七調とは別の響きをもっている。「祇園精舎の鐘の声、諸行無常の響きあり〜」という『平家物語』の冒頭は今様形式で綴られているし、「色は匂^{にほ}へど散りぬるを」で始まる「いろは」も、この形式で作られている。

一方、和歌の伝統にも新たな動きが生じた。それは、短歌形式で表現を完結させず、名詞や連体形を末尾に据えて言いさしの形式をとり、述部の表現を読者に委ねる方式の発達である。短歌形式でナニガを表現し、読者にドウダを想像させる表現であるから、ナニガのインパクトが大きいほど、ドウダの広がり豊かになる。そういう非結晶(amorphous)の表現が、『新古今和歌集』の歌風とされる幽玄にほかならない。たとえば、つぎの和歌は、一つの詩的な情景を想像させるが、その空がドウダと作者が言いたいのかは、読者の想像に委ねられている。

霞立つ 末の松山 とだえして 波に離る 横雲の空 [新古今・春上・37・藤原家隆]

3. つぎに引用するのは、東征から帰った倭^{やまと}建^{たける}命^{のみこと}が、故郷の大和を目前にして死を迎える間際に口にした五つの歌の2番目である

大和は 国のまほろば たたなづく 青垣 山隠れる 大和し うるはし [中巻・景行天皇]

短い句が連続しているので、ふつうなら舌足らずの印象になるところであるが、この場合は、息も絶え絶えの状態がよく表われている。そして、最後に。つぎのように歌って息を引き取っている。

嬢子^{をとめ}の 床^{とこ}の 辺^へに 我が置きし 剣^{つるぎ}の太刀^{たち} その太刀はや

これもまた、一句一句を、苦しい息の下で、とぎれとぎれに口にしてしている状態がよく表われている。

五つの歌のうち、これら二つは定型に合わないが、他の三つ、すなわち、最初の一つと、中間の二つは五七調であり、全体としてメリハリがつけられている。ただし、三十一文字になっているものはない。

上に引用した、定型に合わない二つの歌を「ちはやぶる神世には、歌の文字も定まらず」と説明するとしたら、表現効果についての工夫を無視することになる。須佐之男命^{すさのおのみこと}が須賀^{すが}の地に宮を築いたときの歌は、つぎのように、三十一文字になっているからである。『古今和歌集』の仮名序には、これが最初の「みそ文字あまりひと文字」であると記されている。

八雲立つ 出雲八重垣 妻籠^{つまご}みに 八重垣造る その八重垣を [古事記・上巻]

4. 『古事記』の歌謡の韻律を念頭に置いて、『万葉集』巻頭の長歌を見てみよう。訓読は佐佐木隆による(学習院大学文学部『研究年報』45・1998)。

『万葉集』に収録されている韻文は、解説されているかぎり、この長歌1首を除いて、すべて五七調に基づいている。ただし、字余りは、定型の枠内における調整とみなす。「大泊瀬稚武天皇」は、第21代、雄略天皇である。

泊瀬朝倉宮御宇天皇代 大泊瀬稚武天皇

天皇御製歌

こもよ	みこもち	ふくしもよ	みぶくしもよ	このせかに	なつますこ	いへのらせ	なのらきね	そらみつ	やまとのくには
籠毛与	美籠母乳	布久思毛与	美夫君志持	此丘尔	菜摘須兒	家告閑	名告紗根	虚見津	山跡乃国者
3	4	5	6	5	5	5	5	4	7

おしなべて 5 押奈戸手
われこそをれ 6 吾許曾居
しきなべて 5 師吉名倍手
われこそをれ 6 吾己許曾座
われこそは 5 我己曾齒
のらめ 3 告目
いへをもなをも 7 家呼毛名雄母

帰結は必ずしも一致しないにせよ、巻頭歌であるから、すみずみまで論じ尽くされている観がある。しかし、筆者の知る限り、以下に取りあげる事柄には注目されていないようにみえる。

韻文であるから、声に出せば自然にポーズが挿入されるが、どこからどこまでをひと続きにすべきか判然としない個所がある。たとえば、コモヨ、ミコモチ、フクシモヨ〜と切るべきなのか、あるいは、コモヨミコモチ、フクシモヨ、〜と切るべきなのか、どちらとも決めにくい。コモヨミコモチとひとつづきに読めば、初句は{7}である。{7}は韻律の基本単位の一つであるから、それでよさそうでもあるが、『万葉集』の韻文は{5}で始まるのが通則であるから、この長歌の初句が{7}であるとしたら珍しい例外であり、その意味で破格になる。しかし、コモヨ、ミコモチでは、細切れになりすぎる。

コモヨで切るか、コモヨミコモチと続けるか、所詮、決め手はない。大切なのは、ひとまずコモヨで切っても、そのあとに挿入されるポーズは短いし、つぎのミコモチのあとには、もっと長いポーズが挿入されるから、事実上、変わりはないことである。テンとマルなら二者択一であるが、自然に挿入されるポーズは伸縮自在である。当面の課題に即して換言するなら、このような不定形の韻文でも、定型の韻文でも、句と句との間に挿入されるポーズは文脈に応じて可変であるから、コモヨとミコモチとは、付かず離れずの関係にある。この基本原理は、散文にも当てはまる。

コモヨミコモチ／フクシモヨミフクシモチは対句になっている。コモヨのヨは終助詞であるから、当然、直後にポーズが挿入される。こういう不定形の韻文は、日本語の自然なリズムに合わせて読むものであって、初句が{3}なのか{7}なのかと迷ったり、破格であると決めつけたりすることは意味をなさない。

この長歌の韻律は定型にほど遠いが、{5}の句の連続が、あるいは、その頻出が、独自のリズムを形成している。したがって、『枕草子』の「春はあけぼの」の一節のような、韻文的散文とか、散文詩とでも言うべき文体と違って、紛れもない韻文である。

古代の天皇の、五七調に従わない御製を巻頭に据えているのは、明らかに意図的であろう。

前述したように、『古今和歌集』の仮名序には、「ちはやぶる神世には、歌の文字も定まらず」と記されている。この長歌は、五七調の定型が確立される以前の時期を代表する作品として冒頭に置かれたものであろう。雄略天皇は第21代であるから、まだ、伝説の時代である。そういう古い歌謡であることを印象づけるために、五七調の韻律から故意に逸脱させた可能性も否定しがたい。

そのつぎに置かれているのは、第34代、舒明天皇の長歌であるが、このほうは、「大和には、群山あれど、とりよろふ、天の香具山、〜」というように五七調になっている。「うまし国そ、蜻蛉島、大和の国は」と結ばれているが、この程度の些細な逸脱で五七調の基本は揺らいでいない。

冒頭の長歌を五七調だと決めてかかって読みはじめると、その予想はすぐに裏切られる。しかし、そういう思い込みを捨てて読んでみると、対句に導かれて読み進むことができる。こういう構成の韻文を読んだ経験のない読者は、韻律も、歌われる事柄も、雄略天皇の昔はこういう素朴なものであったことを、新鮮な印象をもって実感する。

読者がそういう理解の過程を踏むであろうことを計算して、五七調と無縁の不規則な長歌を巻頭に据えたとすれば、たいへん巧みな編纂である。そして、そういう計算が可能であったことは、とりもなおさず、『万葉集』の編纂された時期までに、五七調が韻律の定型として確立されていたことを意味している。

結 語

日本語には、日本語としての自然な息づかいとか、自然なリズムとかいうべきものがある。その特徴は、日本語の音節構造とアクセント体系と、それらの運用規則とに起因している。

平安時代の仮名文の語彙は日常の口頭言語と大きく異なっているし、書記文体としての特徴をそなえても

いるが、口頭言語の息づかいが生かされているから、声に出せば、適宜にポーズが挿入され、句節の自然な連鎖として線条的に理解することができる。それが、小論にいう仮名文のリズムである。

韻文には韻文のリズムがある。和文と違って律動的であり、そのリズムに合わせて読めば、自然な理解が成立する。韻文のインパクトを支えているのは、その律動である。

『古事記』や『日本書紀』の歌謡では五七調の韻律が確立されていなかったために、字足らずの句も少なからず交えられていたが、『万葉集』に収録された韻文が作られた段階では五七調が完全に定着しており、そのことを前提にして、素朴な印象を与えるために、韻律の整わない韻文も作られている。

韻文の定型が確立されたあとに、仮名の体系が形成されて、それまで借字で書かれていた韻文が仮名で書かれるようになった。読み取りやすいことが切り替えの一次的理由であったが、仮名は清濁を書き分けない文字体系であったために、その特徴が韻文の表現に新たな地平を拓くことになった。すなわち、五七調の韻律に基づく語句の線条を、仮名の線条に切り替えれば、同一の仮名連鎖に、清濁の対立を捨象して、複数の語句を重ね合わせることが可能になったことである。その結果、仮名の線条として作られた韻文を目で追いながら表現を解きほぐす三十一文字の韻文の類型が誕生した。それが『古今和歌集』に代表される平安初期の和歌である。それは知的洗練の極致を指向するものであり、また、言語運用の機微を味わわせるものではあったが、韻文に不可欠のリズムを犠牲にした表現であったから、言語の線条にそって聴覚的に把握できる韻文の復活が求められたのは自然の成り行きであった。

韻文のリズムを回復する動きの一つは、31個の仮名の線条から31個の音節で構成される線条への復帰であり、もう一つは、『梁塵秘抄』に代表される、31という伝統的枠づけによる呪縛からの自己解放であった。

『古今和歌集』の和歌は、三十一文字の枠内で表現を完結させるために複線構造を多用したが、その外形を継承しながら、名詞や連体形を末尾に据えた言いさしの形式をとり、表現の完結を読者に委ねる表現類型が発達した。それが、『新古今和歌集』で代表される幽玄の歌風である。〈三十一文字〉は〈三十一音節〉に換骨奪胎され、自作の和歌に漢字を交えて書くことがふつうになったが、歌人たちは31という数字の一致に幻惑されてその変貌を認識できず、したがって、仮名の線条として作られていることを見抜けないままに、『古今和歌集』の和歌を鑑として仰ぎつづけた。中世の歌学が迷路に入り込んで、見当はずれの注釈に明け暮れた主たる原因はそこにあった。

歌学は作歌のための実学であった。それが国学に継承され、現今の研究の骨格として生き残っている。そのために、千年一日の停滞が続いている。その事実を明確に認識しないかぎり、平安初期の和歌は、作者の意図どおりに理解されることなく、平安末期以来の眠りを続けるであろう。

補注1 (II 6) 「形見」を主題とする和歌は4首あり、「かたみこそ」の和歌はその末尾に置かれているから、直前の和歌からの続きとしてだけでなく、4首の流れを念頭に置いて理解すべきである。「恋4」は、この和歌で締めくくられ、実らぬ恋の余韻を残している。

補注2 (II 8、III 8) 『古今和歌集』では「山里は、秋こそことに、わびしけれ、鹿の鳴く^ね音に、目をさましつつ」(凡河内躬恒)という和歌のあとに「奥山に」の和歌が置かれている。撰者は、「わびし」から「かなし」へと、すなわち、独り寝の寂しく空虚な心境から、切なくてたまらない心境へとステージを高めている。二つの和歌を単独に読んだのでは、この盛り上がりを感じることはできない。二つの和歌は同じ歌合から採られているが、非凡な編纂であることは、この逆の順序に配置された場合を考えればよくわかる。

補注3 (III 9) 1首目の韻律は、次項に述べる理由から、意図的に乱されているが、基本的に、これらの「短歌」は七五調で構成されている。それは、末尾に重ねられた五七調の短歌を裸出させないための周到な工夫である。